

# TEATRO

## Y CULTURA VIVIENTE

JORGE DUBATTI

La experiencia de las vanguardias históricas (futurismo, dadaísmo y surrealismo), que cubrió tres décadas (aproximadamente de 1909 a 1939, según una discutida periodización), produjo en los campos teatrales de Occidente un quiebre equivalente al que generó Marcel Duchamp —según Gadamer (1996)— en el concepto de arte. **¿QUÉ ES EL TEATRO DESPUÉS DE LAS VANGUARDIAS; ANTE QUÉ MANIFESTACIONES Y ACONTECIMIENTOS PODEMOS HABLAR DE TEATRO?** ¿Cuándo hay teatro y cuándo no? La posvanguardia, que prolonga su productividad hasta hoy, es tiempo de *liminalidad* (Diéguez, 2004 y 2007) del teatro con otras artes, de poéticas de cruce y frontera de lenguajes, de hibridez y excentricidad. **HAPPENING, PERFORMANCE, ANTROPOLOGÍA TEATRAL, BIODRAMA, BODY-ART, TEATRO POSDRAMÁTICO, TEATRO INVISIBLE, INSTALACIÓN TEATRAL, SON ALGUNAS DE LAS FORMULACIONES QUE DAN CUENTA DE ESA TENSIÓN ENTRE EL CONCEPTO REPRESENTACIONAL DE TEATRO Y SU DISOLUCIÓN.** En los últimos veinte años, con el avance de la mediatización el estatuto problemático de la teatralidad se ha acentuado a causa de la “transteatralización”: todo se ha teatralizado, la realidad es más teatral que el teatro, los mejores actores —dice Ricardo Bartís (*Cancha con niebla*, 2003)— son los políticos. El concepto de teatro ha terminado de delimitarse y ampliarse.

Pero los tiempos de liminalidad y transteatralización son a la vez tiempos de desafío teórico y estético, en tanto —como sostiene el gran director mexicano Luis de Tavira (2003)— “sólo el teatro es teatro, porque si todo es teatro nada es teatro” (10). Proponemos entonces reconsiderar la definición de la teatralidad —o especificidad del lenguaje teatral— a partir de la identificación, descripción y análisis de las *estructuras conviviales*<sup>1</sup>. Nos detuvimos en el problema del “convivio” —reunión, encuentro de presencias— gracias a la lectura de los estudios de Florence Dupont (1991, 1994) sobre las prácticas literarias orales en la cultura “viviente” del mundo greco-latino, especialmente el *sympósion* y las diferentes variantes griegas y latinas del banquete. Dichas investigaciones iluminan el funcionamiento de formas de “convivialité” —término empleado por Dupont— que no son mero contexto del acontecimiento literario sino parte constitutiva e irrenunciable de él. Sumados a las observaciones de Dupont los aportes de otras investigaciones (Segal, Murray, Vernant, Bauzá, entre otros) que directa o indirectamente caracterizan el funcionamiento convivial, traspolamos dichas categorías al teatro para advertir su relevancia y singularidad.

Para caracterizar el convivio teatral combinaremos aportes bibliográficos diversos con una metodología empírico-inductiva de base antropológica, complementaria en algunos aspectos de la etnoescenología (Pradier, 1996 y 2001; Pavis, 2000). Partimos del estudio de casos del campo teatral de Buenos Aires en los últimos diez años y desde lo particular proyectamos una conceptualización general. Las reflexiones teórico-analíticas que se propondrán surgen *a posteriori* de la observación de la experiencia teatral, de acuerdo con una visión historicista (Dubatti, 1999) que busca restituir al teatro su concreta materialidad como acontecimiento. Al respecto, impulsa estas observaciones una concepción de la teatrología que “regrese el teatro al teatro”, en el sentido que Laura Cerrato (1992) otorga al concepto de “vuelta a la literatura”, de “hacer regresar la literatura a la literatura” (9-10). Para ello, implícitamente fundamos las conceptualizaciones en nues-

<sup>1</sup> A pesar de que los diccionarios de lengua castellana señalan que el adjetivo correspondiente a las voces *convite* o *convivio* es “convival”, el uso rioplatense más frecuente es “convivial” y preferimos para nuestro trabajo esta segunda modalidad.

tra enciclopedia de espectador, así como en las declaraciones de teatristas y de otros espectadores. Seguimos, *mutatis mutandis*, el modelo de los trabajos de Michèle Petit (2001)<sup>2</sup>. Un alcance más ambicioso de estos esbozos radicaría en contribuir a la deseada recomposición de la base epistemológica de la teatrología (Dubatti, 2002: 39-48) a través de una doble operación: el desplazamiento de la semiótica de su lugar actual de transdisciplina a sus posibilidades originarias como disciplina de la teatrología (De Marinis, 1997: 18); la instauración de un nuevo marco lingüístico (Carnap, 1974) más amplio, polimorfo, a partir de la integración de los estudios culturales, la antropología, la ontología, la filosofía de la historia y la filosofía del lenguaje.

### EL CONVIVIO EN LA LITERATURA ORAL ANTICUA

Ya en *Homère et Dallas* (1991), volumen consagrado al estudio de la epopeya homérica y el canto del aedo, Dupont (1994) revela la importancia de la situación de enunciación y recepción de estas formas de la literatura: el banquete. Al examinar su ensayo años después, la investigadora resume:

(...) la epopeya griega arcaica pone al hombre en relación con Mnemosyne, la Memoria divina del mundo, en el marco ritual del banquete sacrificial, por intermedio del aedo (...). Saber efímero y musical, sólo es accesible en el banquete ritual, y no puede atesorarse como una mercadería (9-10).

En apretada exposición Dupont agrupa los componentes de este acontecimiento excepcional: oralidad, memoria divina y transmisión convivial en el encuentro de presencias del aedo, los dioses —intermediados por el poeta— y los oyentes-espectadores<sup>3</sup>. Inmediatamente llama la atención sobre su singularidad: se trata de un modelo de producción, circulación y recepción literarias en las antípodas de la escritura im-

<sup>2</sup> Nos sirven de guía su uso de las entrevistas con lectores adolescentes y el autoanálisis que desarrolla en su “autobiografía como lectora”. La invitación de Petit: “Les recomiendo un pequeño ejercicio: escriban su autobiografía como lectores” (2001: 66), ha sido aplicada provechosamente a las trayectorias de espectación de los integrantes de la Escuela de Espectadores —espacio de estudio que coordinamos desde 2001—, cuyos resultados tendremos en cuenta para la composición de este trabajo.

<sup>3</sup> Fusionamos aquí la doble función de recepción destacada por Charles Segal (1995) ya que sostenemos que el trabajo del aedo y del rapsoda generan —siquiera discontinuamente— no sólo audiencia sino también espectación.

presa y la lectura *ex visu* (desde la vista), silenciosa, del libro. Los poemas no podían ser conservados en la escritura, bajo la forma de un enunciado único, fijo y definitivo, bajo la forma de un texto, sin perder su razón de ser. “Alteridad fundadora”, afirma Dupont (24-25), tanto para radicalizar nuestras diferencias respecto de los antiguos como para generar expectativas sobre el futuro insospechado que la posteridad acaso otorgará a los usos de la oralidad y la escritura.

La misma Dupont se encarga de señalar que *L'invention de la littérature* (1994), su libro siguiente, es una prolongación de la problemática de *Homère et Dallás*. Retoma sus afirmaciones sobre el banquete homérico para estudiar las formas de producción, circulación y recepción de obras de Anacreonte, Catulo y Apuleyo en el mundo griego y latino. Muy distantes de nuestro concepto moderno de “institución literaria” —cuya aparición marcaría posteriormente la “invención de la literatura”—, los textos de Anacreonte, Catulo y Apuleyo son “illisibles” (ilegibles) (18) y, aunque textos, funcionan como meros intermediarios de dos grupos de instancias de oralización: el anterior a la fijación textual y aquel que la escritura debe propiciar más tarde, ya fuera a través de la recreación memorialista o de la lectura en voz alta<sup>4</sup>.

“Literatura sin lectores”, sintetiza Dupont: no existe en el mundo antiguo el concepto de lector en el sentido que actualmente, en forma familiar, otorgamos a ese término. De esta manera distingue en los orígenes de la cultura europea una doble tradición:

De un lado, una tradición de escritura, más reciente, más limitada de lo que nos gustaría decir; del otro, una tradición de poesía (oral), una poesía ritual que se inscribe en la relación que los hombres sostienen con los dioses y que, como el sacrificio, define su identidad de hombres civilizados, griegos o romanos (12).

<sup>4</sup> Bauzá (1997) resume el proceso de pasaje de una lectura *ex auditu* a otra *ex visu*: “Con los rollos o volúmenes papiráceos de la antigüedad, con los códices de la Edad Media o con los libros del mundo moderno, se abandona la cultura *ex auditu* —donde hay un declamador y escuchas— y se pasa a la lectura: ésta, en un primer momento, era en voz alta (tal como aconteció también a lo largo de todo el medioevo) pues se la sentía como una prolongación de la conversación y el texto era comprendido en la medida en que *se lo escuchaba*, es decir que ingresaba en la mente no por la vista sino por el oído” (113).

Dupont demuestra que la distinción entre oralidad y escritura no implica una concepción meramente utilitaria sino simbólica, y que “la prioridad simbólica ha sido otorgada siempre a lo oral, la escritura aparecía a menudo como su auxiliar” (12)<sup>5</sup>. Refiriéndose a *L'invention de la littérature*, Joël Thomas (1997) valora la lectura de Dupont como “un verdadero manifiesto en favor de las culturas de la oralidad y su capacidad de improvisación y ‘entusiasmo dionisiaco’ contra el ‘enfriamiento’ de una literatura escrita, condenada a estar ‘conservada’, definitivamente coagulada en los libros y las bibliotecas” (15).

En tanto la transmisión oral exige convivio, reunión, Dupont (1994) se demora en el componente que nos interesa especialmente: el encuentro, la colectivización vinculante, que define como “un lien [atadura, vínculo] social” (12).

*Sym-pósiōn*: ‘beber juntos’: el *syn* —juntos— es esencial. Todo en el banquete de Dionysos se hace juntos, y ese conjunto es la salvaguarda de los bebedores, porque les permite un control colectivo de la ebriedad” (30 y ss.).

Según advierte Oswyn Murray (1995), el trato social fue asumiendo en el devenir de la civilización griega diferentes formas: “La relación entre el hombre y la sociedad es dinámica en todas las sociedades: cada época concreta del hombre tiene un pasado y un futuro; y no existe un hombre griego sino una sucesión de hombres griegos” (250-1). Ello le permite, siguiendo el ejemplo de Jacob Burckhardt (1953), distinguir cuatro tipos ideales o cuatro edades del hombre griego: heroico, agonal, político y cosmopolita. Lo cierto es que, más allá de los cambios en las formas de sociabilidad, la literatura oral permanece como un constante estímulo de socialización. De las diferentes formas conviviales vinculadas a la literatura oral, podemos abstraer un conjunto de rasgos invariantes:

a) el convivio implica la reunión de dos o más hombres, vivos, en persona, en un centro territo-

<sup>5</sup> Jorge Luis Borges (1979) lo afirma en su conferencia sobre el libro: “Los antiguos no profesaban nuestro culto del libro. Veían en el libro un sucedáneo de la palabra oral. Aquella frase que se cita siempre: *Scripta manent, verba volant*, no significa que la palabra oral sea efímera sino que la palabra escrita es algo duradero y muerto. En cambio, la palabra oral tiene algo de alado, de liviano; *alado y sagrado*, como dijo Platón. Todos los grandes maestros de la humanidad han sido, curiosamente, maestros orales”.

rial, encuentro de presencias en el espacio y convivencia acotada —no extensa— en el tiempo para compartir un rito de sociabilidad en el que se distribuyen y alternan dos roles: el emisor que dice —verbal y no verbalmente— un texto, el receptor que lo escucha con atención.

b) el convivio entraña compañía —etimológicamente, “compartir el pan”—, estar con el otro/los otros, pero también con uno mismo, dialéctica del yo-tú, salirse de sí al encuentro con el otro/con uno mismo. Importa el diálogo de las presencias, la conversación: el reconocimiento del otro y del uno mismo, afectar y dejarse afectar en el encuentro, suspensión del solipsismo y el aislamiento.

c) el convivio implica proximidad, audibilidad y visibilidad estrechas, así como una conexión sensorial que puede atravesar todos los sentidos —por ejemplo, el gusto, el tacto y el olfato a través del vino o los alimentos compartidos.

d) el convivio es efímero e irrepitable, está inserto en el fluir temporal vital en su doble dimensión bergsonianas: objetiva y subjetiva.

e) la socialización no es exclusivamente humana: el convivio incluye la ofrenda y la manifestación del orden divino en el rito de reunión.

## EL CONVIVIO,

### PRINCIPIO DEL ACONTECIMIENTO TEATRAL

A pesar de los reparos que impone Dupont (1994) al contrastar el banquete y los festivales teatrales en la Atenas de los tiranos, y observar en el siglo VI a.C. el comienzo de un proceso de “enfriamiento” de las prácticas orales y de resistencia a la cultura de la “ebriedad” (91-105), el teatro preserva la estructura convivial que poco a poco irá perdiendo protagonismo —muy aceleradamente a partir del siglo XVI— al propiciar el libro la lectura en soledad, *ex visu*, como acto individual. Creemos que el teatro es una de las manifestaciones conviviales heredadas en el presente de esa “cultura viviente” de la que habla Dupont, perduración de los hábitos de una sociedad “caliente” y “salvaje” en el marco de una cultura “fría” y “domesticada” (Lévi-Strauss, 1998). En el teatro la letra palpita *in vivo*, a través de las formas de producción, circulación y recepción diferentes de la letra *in vitro*, encapsulada, “enfrascada”, propia de la cultura del libro. En consecuencia, el teatro —aunque reconocidos los reparos de Dupont— pertenece, con sus diferencias, a la men-

cionada tradición de la poesía oral. Hoy el teatro preserva la cultura de la oralidad en una sociedad letrada y regida por el auge de lo sociocomunicacional sobre lo socioespacial, como afirma García Canclini (1995): “en la segunda mitad de nuestro siglo la transnacionalización económica y el mismo carácter de las últimas tecnologías comunicacionales —desde la televisión hasta los satélites y las redes ópticas— reorganizó en un sistema globalizado las comunicaciones” (19), y ello le otorga al teatro, que preserva la territorialidad, un valor de resistencia y afirmación de modalidades ancestrales.

Llamamos acontecimiento teatral<sup>6</sup> a la singularidad, la especificidad del teatro según las prácticas occidentales (Goody, 1999), advertida por contraste con las otras artes (Souriau, 1986) o, como afirma Grotowski (2000), por negación de la cleptomanía artística de aquellas poéticas escénicas acostumbradas a “tomar prestados” campos del arte que no le son “proprios”. Hablamos de acontecimiento porque lo teatral “sucede”, es praxis, acción humana, sólo devenida objeto por el examen analítico.

A partir de una reconsideración de lo convivial, el acontecimiento teatral se manifiesta en su fórmula nuclear compuesto por una tríada de subacontecimientos concatenados causal y temporalmente, de manera tal que el segundo depende del primero y el tercero de los dos anteriores.

Los tres momentos de constitución del teatro en teatro son: el *acontecimiento convivial*, que es condición de posibilidad y antecedente de el *acontecimiento de lenguaje o acontecimiento poético*, frente a cuyo advenimiento se produce el *acontecimiento de constitución del espacio del espectador*.

El teatro acaba de constituirse como tal en el tercer acontecimiento y sólo gracias a él. Sin acontecimiento de espectación no hay teatralidad, pero tampoco la hay si el acontecimiento de espectación no se ve articulado por la naturaleza específica de los dos acontecimientos anteriores: el convivial y el poético. La idea de espectáculo y de espectador no implica necesariamente teatralidad. En consecuencia, no es la condición aislada de espectador lo que determina la teatralidad sino lo que la completa concatenadamente

<sup>6</sup> Como antecedente de las observaciones que siguen, véase Dubatti (2002), especialmente Capítulo II, “La teatralidad y el ser: el acontecimiento teatral” (49-56).

con los procesos convivial y poético. Estos modalizan la categoría de espectación, la afectan y singularizan teatralmente —distinguiéndola de otras formas de actividad espectral— y a la vez la concitan para el advenimiento del teatro si, y sólo si, la espectación se manifiesta dando entidad totalizante al acontecimiento teatral.

Detallaremos a continuación las características de cada uno de estas instancias del acontecimiento teatral, sus propiedades y las categorías que involucran para el análisis teatrológico.

### EL ACONTECIMIENTO CONVIVAL

El punto de partida del teatro es la *institución ancestral del convivio*: la reunión, el encuentro de un grupo de hombres en un centro territorial, en un punto del espacio y del tiempo, es decir, en términos de Dupont, la “cultura viviente del mundo antiguo”. Conjunción de presencias e intercambio humano directo, sin intermediaciones ni delegaciones que posibiliten la ausencia de los cuerpos. No se va al teatro para estar solo: el convivio es una práctica de socialización de cuerpos presentes, de afectación comunitaria, y significa una actitud negativa ante la desterritorialización sociocomunicacional propiciada por las intermediaciones técnicas (García Canclini, 1995). En tanto convivio, el teatro no acepta ser televisado ni transmitido por satélite o redes ópticas ni incluido en Internet o chateado. Exige la proximidad del encuentro de los cuerpos en una encrucijada geográfico-temporal.

Sin convivio no hay teatro, de allí que podamos reconocer en él el principio —en el doble sentido de fundamento y punto de partida lógico y temporal— de la teatralidad. A diferencia del cine o la fotografía, el teatro exige la concurrencia de los artistas y los técnicos al acontecimiento convivial y, en tanto no admite reproductibilidad técnica, es el imperio por excelencia de lo aurático (Benjamin, 1968). Beatriz Sarlo testimonia en una entrevista su experiencia frecuente como espectadora:

Voy mucho al teatro. Hay algo que aprendí en Walter Benjamin: el riesgo que tiene el teatro me fascina (...) el riesgo de la equivocación, la cosa de que los actores se están moviendo en la cuerda floja. Es lo que Benjamin llama *el aura*. El pensaba que hay artes que pueden reproducirse técnicamente y otras no. Uno de los casos en que la reproducción es posible, por ejemplo, es la fo-

tografía. Un fotógrafo saca la primera placa y de ese negativo se pueden hacer reproducciones infinitas. También hay artes de las que se puede sacar una reproducción fotográfica aunque la obra de arte sea un original: la plástica. Puedo sacar una foto de *La Gioconda* e imprimirla en un póster. *La Gioconda* original tiene aura; la reproducción fotográfica, no. En el caso del teatro y de la música tocada en vivo el aura es irreproducible: no hay foto ni grabación en video de una representación teatral que pueda restituir el aura. En el teatro, el aura está en la presencia inmediata de los cuerpos. Esto es lo que hace que sea tan apasionante. Hay mucha gente que dice que no tolera el teatro porque están los actores; lo que no toleran es el aura, esa cosa magnética que tienen los cuerpos de los actores, aun de los malos actores (en Dubatti, 2001a: 13-14).

En el convivio no sólo resplandece el aura de los actores, también la del público y los técnicos. Reunión de auras, el convivio teatral extiende el concepto benjaminiano. El encuentro de auras no es perdurable: dura lo que el convivio, en consecuencia, es también imperio de lo efímero, de una experiencia que sucede e inmediatamente se desvanece y se torna irrecuperable. Si el teatro sólo acontece en la dimensión aurática de la presencia corporal-espiritual de artistas, técnicos y público —conjunción que inicialmente es humana y sólo *a posteriori* reconocerá la distribución de roles de trabajo—, luego se disuelve y se pierde. Por su efímera dimensión convivial, el teatro —como la experiencia vital— se consume en el momento de su producción y es recuerdo de la muerte. Ricardo Bartís (2003) reflexiona sobre el pasado teatral como pérdida:

El teatro es un performance volátil, una pura ocasión, algo que se deshace en el mismo momento que se realiza, algo de lo que no queda nada. Y está bien que eso suceda, porque lo emparenta profundamente con la vida, no con la idea realista de una copia de la vida, sino con la vida como elemento efímero, discontinuo. En ese sentido el teatro parece contener, al mismo tiempo que la seriedad de la muerte, la mueca ridícula de la muerte, su patetismo, su ingenuidad. En una época hiperartificial, hipervisual, la materialidad del teatro sigue siendo un elemento primitivo, reducido, como una obligación de un devenir cerrado, minoritario: gente grande encerrada en la oscuridad haciendo cosas tontas.

Traspolando en extensión y radicalidad las categorías de A. Deyermond (1996) y R. M. Wilson (1970) para el estudio de la literatura medieval, puede afirmarse que la historia del pasado teatral es en realidad la historia del teatro perdido.

En el centro aurático del teatro, el arte adquiere una dimensión de peligrosidad de la que el cine carece: el actor puede morir ante nuestros ojos, puede lastimarse, olvidarse el texto, la función se puede interrumpir y suspender.

El acontecimiento convivial es experiencia vital intransferible (no comunicable a quien no asiste al convivio), territorial, efímera y necesariamente minoritaria (si se la compara con la capacidad de convoca-

toria y reproductibilidad técnica del cine o la televisión). En tanto experiencia vital, aparece atravesado por las categorías de la estabilidad y la imprevisibilidad de lo real, está sujeto a las reglas de lo normal y lo posible, a la fluidez, el cambio y la imposibilidad de repetición absoluta, a nuestro mundo común o intersubjetivo, a la realidad compartida. Lo convivial exige una extremada disponibilidad de captación del otro: la cultura viviente es eminentemente temporal y volátil y los sentidos (especialmente la vista y el oído) deben disponerse a la captación permanentemente mutante de lo visible y lo audible, con el peligro de perder aquello que no se repetirá, con el riesgo de pérdida de la legibilidad y la audibilidad.

The obsessive guide to impulsive entertainment  
July 25 - August 3, 2002 Issue No 358 \$2.99

**TimeOut**  
New York

THEATER  
Harvey Fierstein uses *Hairspray*

FILM  
The Kurosawa & Mifune festival

THE HOT SEAT  
Ethan Hawke's banner year

Summer,  
on the house!

**FREE**

101 fun ways to  
save a bundle!

INCLUDING

- No-cover music venues
- Where to stuff your face, gratis

PLUS Free health insurance,  
legal advice, psychotherapy and more

**EL ACONTECIMIENTO POÉTICO O DE LENGUAJE**

De pronto, en el marco del convivio, se detona un segundo acontecimiento: el lenguaje poético. Generalmente un indicador convencional da la señal de dicho advenimiento: se apagan las luces de sala, se silencia la música, se corre el telón... Se inicia así, en el seno del convivio, un acontecimiento de lenguaje, instauración de un orden ontológico otro. No se trata del lenguaje natural, sino de una desviación, un *écart* que instaura —en términos románticos— una *physis* poética, diversa de la *physis* natural (Bauzá, 1997: 43).

A través de la poesía [teatral], la palabra [y el lenguaje no verbal] se revela[n] como un logos demiúrgico y, a través de ella, el poeta —por medio de una suerte de metafísica poética—, a la vez que asume el mundo, crea otro situado en la esfera del arte (40-41).

El lenguaje poético —segundo avatar del acontecimiento teatral— instala una estructura signica verbal y no verbal que, gracias a un proceso de *semiotización* (De Marinis, 1997), funciona en dos instancias de producción de sentido (Muschiatti, 1986).

En un primer estadio del signo, los materiales verbales y no verbales se constituyen en signos que *fundan-nombran-describen* un mundo de representación y sentido, un *universo referencial*<sup>7</sup> (Cerrato, 1992). La construcción de ese mundo marca un salto/cambio ontológico: se crea un universo que es paralelo al mundo, su “complemento” (Eco, *Obra abierta*), otro mundo posible dentro del mundo, que participa de la naturaleza de la ficción, de lo imaginario y de lo estético. Pero ese mundo de lenguaje también es *areferencial* (Cerrato, 1992), puro acontecimiento de lenguaje, lenguaje sin voluntad de referir a una realidad otra que el mismo lenguaje (en escena, las poéticas más abstractas de la danza, el movimiento como puro lenguaje).

En un segundo estadio del signo (Muschiatti, 1986), la estructura implica el advenimiento de la *semiosis ilimitada*: producción de sentido infinita propia de la función estética que organiza todos los materiales, tanto los verbales como los no verbales.

<sup>7</sup> El acontecimiento lingüístico involucra el problema de la referencia: a) referencia de lo teatral o autorreferencia; b) referencia del mundo representado; c) referencia del mundo externo. Cf. “Hacia una teoría de los efectos” (Dubatti, inédito).

Valga la breve descripción de un caso: un espectador conmovido que salte al espacio del escenario para abrazar a la víctima inocente de un melodrama (Indalecia, por ejemplo, en *El desalojo* de Florencio Sánchez), no podrá amparar al personaje sino sólo entorpecer el trabajo de la actriz. El personaje acontece en otro plano de realidad, sostenido sobre la radical negación del ente real. En términos del célebre cuadro de René Magritte, *Esto no es una pipa*.

La nueva dimensión óptica del acontecimiento poético produce una amplificación del mundo, funda nuevos territorios ópticos y es eso lo que distingue al teatro de otras formas de espectacularidad que podemos definir como “parateatrales”. La seducción (Geirola, 2000) y el fingimiento cotidianos, el fútbol, las ceremonias religiosas y los ritos laicos, las fiestas, los desfiles de modas, el discurso y el acto político, la magia, la tauromaquia, el carnaval, la televisión no ficcional, buena parte de las destrezas circenses, no instauran un mundo otro paralelo al mundo sino que acontecen en la esfera ontológica de lo real intersubjetivo. Las diferencias entre teatralidad y parateatralidad se ratifican en el acontecimiento de la espectación.

La amplitud de fenómenos estéticos que involucra el carácter referencial y areferencial del acontecimiento poético permite incluir dentro de la esfera de la teatralidad un repertorio abierto, que no reconoce las exclusiones clasificatorias de las taxonomías impuestas en los siglos XIX y XX<sup>8</sup>: el teatro musical, la danza, la narración oral (Bovo, 2002) y las múltiples expresiones de la juglaría, el teatro leído y el semimontado, el recital de poesía y otras manifestaciones performáticas (Schechner, 2000; Taylor, 1997).

**EL ACONTECIMIENTO ESPECTATORIAL**

El universo poético creado por el acontecimiento del lenguaje a partir de los procesos de semiotización, ficción, referencia y función estética —que instauran una dimensión óptica otra—, genera un *espacio de veda* (Breyer) o *espacio de reserva* del teatro como acontecimiento lingüístico. La asistencia al advenimiento y devenir de ese mundo, el atestiguamiento de ese acontecer, la contemplación y afección del universo de len-

<sup>8</sup> Cf. nota 5.

guaje *desde fuera* de su régimen óptico, constituye el tercer acontecimiento o la instauración de un espacio complementario al poético: el de la espectación. Teatro es, etimológicamente, *mirador*. El espectador se constituye como tal a partir de la línea que lo separa ópticamente del universo otro de lo poético. Esa separación no existe en los espectáculos parateatrales: quien observa se encuentra en el mismo nivel de realidad que el acontecimiento observado. La óptica política no entabla referencia con un mundo otro sino la esfera inmediata del ser o a través de ésta la presentación hierofánica de lo numinoso (Rudolf Otto, 1998).

Sin embargo, el lugar de la espectación puede perderse provisoriamente dentro de un juego específico de la poética teatral. El espectador puede salir del espacio de espectación e ingresar en el campo del acontecimiento poético de lenguaje. Veamos algunos casos de *esta abducción poética*:

- a) puede ser “tomado”, “absorbido” por el acontecimiento poético a partir de determinados mecanismos de participación (los payasos que involucran a alguien del público en sus juegos, la experiencia de hacer subir al escenario al público como en *Cegada de amor* de la compañía española La Cubana o de convertir la platea en escena, como en *Un enemigo del pueblo*, versión del director Andrés Bazzalo) y perder momentáneamente su conexión con el espacio de espectación;
- b) puede “entrar y salir” del espacio poético en espectáculos de tipo performáticos, en los que se instaura la posibilidad de una entrada permanentemente abierta al orden óptico del acontecimiento de lenguaje (*La cama*, por Batato Barea, en Cemento);
- c) puede lograr una posición de simultaneidad en el “adentro” y el “afuera” del universo de lenguaje, como sucede con algunos espectadores de intensa participación festiva en *Período Villa Villa* del grupo De La Guarda: el espectador especta y participa simultáneamente, y en la mirada de los otros aparece como “parte” del espectáculo;
- d) puede ser “tomado” por el acontecimiento poético a través de la experiencia que Peter Brook (1994) ha denominado “teatro sagrado” en su *El espacio vacío*: la fuga de la realidad, lo invisible hecho visible, la conexión con lo absoluto, el teatro como *hierofanía* (Mircea Eliade, 1999).

Lo cierto es que, en el teatro, el espacio de espectación nunca desaparece definitivamente: puede quedar delegado a un único espectador mientras el resto de la platea participa “tomada” por el acontecimiento poético, pero dicho espectador es el que garantiza que el teatro no se transforme en parateatro. No hay teatro sin función espectacular, sin espacio de veda, sin separación óptica entre espectáculo y espectador. Si el acontecimiento espectacular deja de devenir, el teatro se transforma en práctica espectacular de la parateatralidad y el arte se fusiona con la vida, como en la utopía artaudiana (Dubatti, 2001b y 2002). En las manifestaciones parateatrales apuntadas arriba, la espectación es desplazada por la participación. En tanto no hay distancia ontológica ni espacio de reserva, no se “especta” la misa o un partido de fútbol —por ejemplo—, sino que se participa “dentro” de ellos, como oficiante o como hinchada respectivamente.

La conciencia del carácter de la espectación es un saber adquirido en los espectadores avisados y cultos. Por el contrario, puede suceder entre los niños y los espectadores adultos ingenuos (o en algunos casos de patología) que no haya conciencia de la separación entre el arte y la vida<sup>9</sup>.

Las prácticas parateatrales comparten con el teatro una “óptica política” o “política de la mirada” (Geirola, 2000: 50), pero no instauran un orden óptico que se desvía, aparta y desprende de lo real, produciendo un fenómeno de despragmatización del lenguaje (Ricoeur, 1983-4 y 5). La vida es campo de ejercicio múltiple de la óptica política, de allí el tópico de “la vida como teatro”, el “*Theatrum Mundi*”. La espectacularización de las prácticas sociales —ha señalado Debord (2000)— es uno de los rasgos más manifiestos de la cultura actual. Pero la vida no es el teatro, al menos para Occidente<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Múltiples testimonios dan cuenta de este borramiento ingenuo de los límites entre la vida y el arte: las participaciones de los chicos en las funciones teatrales, quienes increpan directamente al personaje y entran en diálogo con él como si su ser aconteciera en el mismo plano de realidad en el que ellos se ubican; el episodio del *Fausto criollo* de Estanislao del Campo; la reacción de los gauchos que, en funciones circenses, saltaban al picadero para defender a Moreira de la policía; la anécdota referida por Jorge Luis Borges a Ricardo Piglia sobre una muchacha que aseguraba tener un hijo de Juan Moreira (cuando en realidad lo había tenido del actor que encarnaba el personaje en una compañía itinerante).

<sup>10</sup> Al respecto, Jack Goody (1999: 115-168) reconoce una “tendencia internacional” europea contra el teatro, que se remonta a los textos platónicos y perdura con avatares diversos y reformulaciones hasta bien avanzada la modernidad, en la que la antiteatralidad se expresa repudiando en el teatro su distancia ontológica respecto de lo real y el

**EXPERIENCIA Y LENGUAJE**

La composición triádica del acontecimiento teatral permite refundar las bases de nuestra comprensión del teatro en el convivio. Si la semiótica trabaja sobre el análisis del segundo acontecimiento y el tercero, es necesario volver al primero. Y éste se manifiesta como un campo complejo en el que no rigen las certezas instaladas por la semiótica como preceptos in cuestionables.

La primera constatación es que, en el acontecimiento convivial, en la experiencia de presencia, de contacto e intercambio aurático, *no todo es legible*. La experiencia convivial tiene puntos ciegos y funciona por contagio. Transcurre, es efímera y es imposible retenerla, reconstruirla o restaurarla en su dimensión presente. Al convertirla en artefacto de la memoria, se la desnaturaliza: no se conoce la experiencia convivial sino un artefacto construido para una aproximación prácticamente imposible. La experiencia convivial se pierde, no puede ser conservada. El artefacto de la memoria implica congelamiento, detenimiento, en oposición a la fluidez y mutabilidad de la experiencia. Lo convivial también se desnaturaliza en la narrativización: pierde espesor e intensidad.

Además, en el convivio *hay más experiencia que lenguaje*. Hay zonas de la experiencia de las que el lenguaje no puede construir discurso. Hay zonas de la experiencia que no se pueden semiotizar y, en consecuencia, quedan fuera del marco lingüístico (Carnap, 1974) de la semiótica. *La experiencia está sujeta a los límites de la percepción*. La realidad es transformada en experiencia a partir de una percepción fragmentaria. Suceden más cosas que las que percibimos. Si percibimos “mal”, comprendemos “mal”, construimos un artefacto lingüístico deficiente (Beckett). La realidad y el texto son ilimitados, pero la percepción es limitada, y en consecuencia la experiencia es limitada. La experiencia y la percepción están condicionadas por la cultura y son inmediatez: no hay perspectiva, no hay toma de distancia. Complejidad, multiplicidad, simultaneidad, limitación, veloci-

---

rito. Paradójicamente, dicho repudio implica de alguna manera el reconocimiento de la especificidad ontológica del acontecimiento poético teatral. Remitimos al respecto a los estudios de J. Barish (*The Anti-Theatrical Prejudice*, 1981) e I. Levine (*Men in Women's Clothing*, 1994), entre los más recientes.

dad, son categorías que están en la base de la experiencia convivial. La semiótica puede leer el acontecimiento poético-lingüístico, pero no desde el régimen de afecciones de lo convivial, la cultura viviente, lo aurático. La teatrología debe emprender el desafío de repensar la teatralidad desde su cimiento convivial.

Resulta interesante observar que en algunas prácticas teatrales actuales se restituye al convivio su dimensión de *sympósion* y *comensalia* (Murray, 1995): baste citar la comida judía que se sirve en *Trilogía de las polacas* (Patio de Actores, 2002), en los consumos del café-concert o en las golosinas y bebidas que se venden en los intervalos de espectáculos del circuito comercial. Pero el beber puede adquirir una dimensión simbólica, como expresa Ana María Bovo (2002) al reflexionar sobre su conciencia del convivio durante una función: “la palabra ‘comunicación’ me parece demasiado técnica para nombrar el fenómeno. Es otra cosa: yo me bebo el silencio (que hacen los espectadores concentrados en el espectáculo) y ellos se beben mis palabras” (123).

En conclusión, a partir de los estudios de Florence Dupont sobre las prácticas literarias orales en la cultura “viviente” del mundo greco-latino, hemos propuesto en este trabajo una redefinición de la teatralidad desde el concepto de *convivio*. Recurrimos para ello a diversos aportes bibliográficos y una metodología empírico-inductiva de base antropológica, fundada en nuestra enciclopedia de espectador, así como en las declaraciones de teatristas y de otros espectadores. Sostuvimos que el teatro es una de las manifestaciones conviviales heredadas en el presente de esa “cultura viviente”, en la que la letra palpita *in vivo*, a través de las formas de producción, circulación y recepción diferentes de la letra *in vitro*, “enfrascada” propia de la cultura del libro. Ligado a la tradición de la poesía oral a que hace referencia Dupont, el teatro preserva en la actualidad la cultura convivial de la oralidad en una sociedad letrada y regida por al auge de lo sociocomunicacional sobre lo socioespacial. A partir de una reconsideración de lo convivial, definimos el acontecimiento teatral como una tríada de subacontecimientos concatenados causal y temporalmente: el *acontecimiento convivial*, el *acontecimiento de lenguaje o poético*, y el *acontecimiento de constitución del espacio del espectador*.

Para ampliar y continuar estas investigaciones, remitimos a dos trabajos mayores (Dubatti 2003 y 2005). Allí hemos propuesto, de acuerdo con las

formulaciones precedentes una aproximación empírico-inductiva al convivio teatral a partir de tres ejes: la composición del convivio (integrantes y vínculos), su estructura diacrónica (convivio preteatral, teatral propiamente dicho, de los intermedios y posteatral) y el comportamiento convivial del público (acciones intersubjetivas y condicionamientos). Señalamos además el nuevo sentido y función que adquiere en las nuevas condiciones culturales el teatro en tanto acontecimiento convivial y revisamos la nueva concepción de texto dramático y sus sistemas de notación como escritura múltiple, cuestionada y provisoria del acontecimiento teatral. Creemos que la reconsideración de la teatralidad desde el principio del convivio abre perspectivas inéditas y fecundas para los estudios de la liminalidad y la interrelación del teatro con las otras artes.

#### Bibliografía

- AAVV. (1995). *El hombre griego*. Edición de J.P. Vernant. Madrid: Alianza Editorial.
- Artaud, Antonin (1964). *Oeuvres complètes*. Tomo IV. Paris: Gallimard.
- Barish, J. (1981). *The Anti-Theatrical Prejudice*. Berkeley: Berkeley University Press.
- Bartís, Ricardo (2003). *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Edición de Jorge Dubatti. Buenos Aires: Atuel (en prensa).
- Bauzá, Hugo F. (1997). *Voces y visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Benjamin, Walter (1968). "The work of art in the age of mechanical reproduction", en *Illuminations*. Edición de Hannah Arendt. New York: Harcourt, Brace & World Inc.
- Borges, Jorge Luis (1979). *Borges oral*. Buenos Aires: Emecé / Editorial de Belgrano.
- Bovo, Ana María (2002). *Narrar, oficio trémulo. Conversaciones con Jorge Dubatti*. Buenos Aires, Atuel.
- Breyer, Gastón (1968). *Teatro: el ámbito escénico*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Brook, Peter (1994). *El espacio vacío*. Barcelona: Ediciones Península.
- Burckhardt, Jacob (1953). *Historia de la cultura griega*. 5 volúmenes. Barcelona: Editorial Iberia.
- Carnap, Rudolf (1974). "Empirismo, semántica y ontología", en J. Muguerza (comp.). *La concepción analítica de la filosofía*. Madrid: Alianza.
- Cerrato, Laura (1992). *Doce vueltas a la literatura*. Buenos Aires: Ediciones Botella al Mar.
- De Marinis, Marco (1997). *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Galerna.
- Debord, Guy (2000). *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Pre-textos.
- Deyermond, Alan (1996). "El catálogo de la literatura perdida: estado actual y porvenir", en *Letras* 34 (julio-diciembre) (3-19).
- Diéguez, Ileana (2004). "Fronteras entre vida y arte. Teatralidad y performatividad en la escena latinoamericana actual", en *Palos y Piedras. Revista de Política Teatral*, año II, número 2 (noviembre) (36-48).
- Diéguez, Ileana (2007). *Escenarios liminales (Teatralidad, performance y política)*. Buenos Aires: Atuel (en prensa).
- Dubatti, Jorge (1995). *Teatro Comparado. Problemas y conceptos*. Universidad Nacional de Lomas de Zamora / Facultad de Ciencias Sociales CILC.
- Dubatti, Jorge (1999). *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Jorge (2001a). "La deslumbrante intensidad de las propuestas mínimas. Entrevista con Beatriz Sarlo", en *Teatro al Sur* 19 (edición especial V, agosto) (13-16).
- Dubatti, Jorge (2001b). "Consideraciones sobre el cuerpo y la cultura en el sistema de ideas del 'Prefacio' a *El teatro y su doble* de Antonin Artaud", en AAVV. *Cuerpos*. Universidad Nacional de Jujuy: Talleres Gráficos de la UNJU (109-126).
- Dubatti, Jorge (2002). *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Jorge (2003). *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Jorge (2005). *Filosofía del teatro I: Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Dupont, Florence (1991). *Homère et Dalls. Introduction à une critique anthropologique*. Paris: Hachette.
- Dupont, Florence (1994). *L'invention de la Littérature. De l'ivresse grecque au livre latin*. Paris: La Découverte.
- Eliade, Mircea (1999). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós.
- Gadamer, H. G. (1996). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Piados.
- García Canclini, Néstor (1995). "De las identidades en una época postnacionalista", en *Cuadernos de Marcha* 101 (enero) (17-21).
- Geirola, Gustavo (2000). *Teatralidad y experiencia política en América Latina*. Irvine: Ediciones de Gestos.
- Goody, Jack (1999). "Teatro, ritos y representaciones del otro", en su *Representaciones y contradicciones*. Barcelona: Paidós. (115-168).
- Grotowski, Jerzy (2000). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI Editores.
- Lévi-Strauss, Claude (1998). *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Levine, I. (1994). *Men in Women's Clothing. Antitheatricality and Effeminization 1557-1642*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Murray, Oswyn (1995). "El hombre y las formas de sociabilidad", en AAVV. (249-287).
- Muschiatti, Delfina (1986). "La producción de sentido en el discurso poético", en *Filología*, a. XXI, 2 (11-30).
- Ong, Walter (1996). *Oralidad y escritura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Otto, Rudolf (1998). *Lo santo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Pavis, Patrice (2000). *El análisis de los espectáculos, teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.
- Petit, Michèle (2001). *Lecturas: del espacio íntimo al espacio público*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pradier, Jean Marie (1996). "Ethnoscénologie", en *Internacional de l'Imaginaire* 5.
- Pradier, Jean Marie (2001). "Artes de la vida y ciencias de lo vivo", en *Conjunto* 123 (octubre-diciembre) (15-28).
- Ricoeur, Paul (1983-4-5). *Temps et récit*. Paris: Seuil.
- Sarlo, Beatriz (2000). *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Schechner, Richard (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Universidad de Buenos Aires. Col. Libros del Rojas.
- Sebeok, Thomas A. (1996). *Signos: una introducción a la semiótica*. Barcelona: Paidós.
- Segal, Charles (1995). "El espectador y el oyente", en AAVV. (213-246).
- Souriau, Etienne (1986). "Estética comparada y literatura comparada", en *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*. México: Fondo de Cultura Económica (15-23).
- Tavira, Luis de (2003). *El espectáculo invisible. Paradojas sobre el arte de la actuación*. México: Ediciones El Milagro.
- Taylor, Diana (1997). *Disappearing Acts. Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's 'Dirty War'*. Duke University Press.
- Ubersfeld, Anne (1993). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra / Universidad de Murcia.
- Vernant, Jean-Pierre (1995). "El hombre griego", en AAVV (11-31).
- Wilson, R. M. (1970). *The Lost Literature of Medieval England*. London: Methuen.